

n'est plus ici la doctrine d'un individu précis, mais les mœurs d'un peuple anonyme et inquiétant qui sont mises en scène, dans une série de comportements fantasmagoriques (baiser sur le cul du chat, accouplements aléatoires), un imaginaire qui va de pair avec la mise en place d'un appareil juridique et institutionnel voué à sa répression, dont les images témoignent aussi (images de bûchers). Le processus conduisant à faire de l'hérésie un problème social est alors achevé.

Au terme de l'enquête, le lecteur est frappé par la rareté des représentations d'hérétiques dans les enluminures, et plus encore dans la sculpture (où seuls deux exemples sont repérés). De fait, ce type de représentation semble la plupart du temps causé par la nécessité occasionnelle d'un contre-modèle, au sein d'un argumentaire plus vaste portant sur des sujets très variés ; pour le dire avec l'auteur : « l'hérésie apparaît à titre d'incident dans ces programmes qu'elle ne structure pas » (p. 393). Plus frappant encore est l'absence, plusieurs fois répétée, d'une iconographie codifiée de l'hérétique. Ce constat est sans doute l'un des résultats majeurs de ce travail, qui montre bien qu'en l'absence de tout texte il est impossible de distinguer la figure de l'hérétique de celle du juif ou plus généralement du païen, voire du mécréant. L'étonnante plasticité de cette figure prévient de toute tentation de systématisation et impose plus que jamais de considérer l'image dans le contexte singulier qui est le sien, ce que l'auteur fait parfaitement. On pourrait regretter que cette nécessaire prudence conduise parfois à donner un primat au texte sur l'image. Une fois établie l'absence d'une iconographie spécifique et la porosité des différentes formes d'altérité au sein de la chrétienté occidentale, on aurait pu souhaiter que l'auteur affronte cette passionnante question et approfondisse la place que joue l'hérétique au sein de cette vaste constellation d'images (elle aurait pu à ce titre se baser sur l'ouvrage, par ailleurs parfait, de Debra Higgs Strickland¹). Les remarquables études de sources qu'elle mène auraient sans doute été vivifiées par des analyses « externes » de cette iconographie, par exemple par des comparaisons plus approfondies entre les images de l'hérétique et celles des juifs ou encore des idolâtres (la présence d'un index thématique aurait aidé à combler ce manque).

En dernier lieu, la qualité de synthèse de l'auteur peut faire regretter que l'enquête s'arrête à l'institution de l'Inquisition, tant ses lumières auraient été utiles pour saisir l'évolution de cette iconographie lors des derniers siècles du Moyen Âge, ses remaniements vis-à-vis d'une lutte anti-hérétique de plus en plus lointaine, ou même les premiers développements d'une rhétorique figurative à l'encontre du protestantisme naissant.

Ces différentes remarques témoignent évidemment de la réussite d'un ouvrage passionnant à lire, dont les analyses et l'érudition embrassent des sources extrêmement variées, mettant au jour des éléments totalement inconnus ou revisitant avec audace des monuments de l'iconographie (comme la fameuse « quintité » de Winchester). La clarté et la rigueur du propos contribueront sans aucun doute à faire de ce livre une autorité pour la question et une lecture très recommandable pour tous ceux que les processus de stigmatisation concernent.

PIERRE-OLIVIER DITTMAR

1 - Debra Higgs STRICKLAND, *Saracens, demons and jews: Making monsters in medieval art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Jean Wirth

L'image à l'époque gothique, 1140-1280

Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, 425 p. et 16 p. de pl.

Second volume d'une trilogie conçue pour dépasser l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle, *L'image à l'époque gothique* est un essai dense et stimulant, qu'il s'agira de reprendre régulièrement afin d'en mesurer la pertinence sur le long terme. Aussi, le présent compte rendu n'aura pas de prétention à l'exhaustivité, comme il ne s'arrêtera pas plus sur tel ou tel détail, qui donnerait l'illusion d'une pensée inachevée. Pareille démarche ne rendrait pas hommage au travail de l'auteur, dont le propos n'est pas, précisément, de présenter un manuel d'histoire de l'art. Pour s'en convaincre, il suffira de parcourir l'index. Les exemples convoqués

proviennent surtout de France, d'Allemagne et d'Italie, avec une présence plus forte du décor de l'édifice de culte : les façades occidentales d'Amiens, Chartres, Paris, Reims et Saint-Denis, les façades des transepts de Chartres, Paris et Reims, les programmes sculptés de Bamberg, Magdebourg, Naumburg et Strasbourg, sont en effet les œuvres les plus sollicitées par l'auteur. Il s'agira au contraire de s'attacher à la méthodologie de Jean Wirth, effort solitaire (à peu de choses près) mais combien nécessaire, tandis que la discipline vivote en s'appuyant sur des modèles interprétatifs que l'on n'a jamais cherchés à remettre en cause depuis le siècle passé.

Cet ouvrage poursuit en la précisant une réflexion entamée il y a longtemps avec *L'image médiévale*¹. Ainsi, il n'étonnera pas que l'auteur reprenne parfois des études parues ultérieurement et les fonde dans le flot de son analyse ; le lecteur ne ressentira pas pour autant l'effet d'une juxtaposition maladroite, comme c'est trop souvent le cas. Car l'un des mérites de l'auteur est précisément la volonté de chercher à saisir en profondeur, de l'intérieur, les mécanismes de l'image médiévale, ce qui lui interdit de juxtaposer dangereusement les formes et les mots, comme dans un (mauvais) travail iconographique.

En trois parties, l'auteur s'élève contre l'interprétation pédagogique et moraliste des images d'É. Mâle et de « beaucoup de ses successeurs » (p. 94), faisant un sort définitif à l'idée tenace selon laquelle l'image serait la « Bible des illettrés ». Dans la première partie de sa démonstration (« Les scolastiques et l'image »), il montre comment on passe d'une méfiance de l'image, qu'il faut dépasser pour accéder à la contemplation de l'invisible à l'époque romane, à la réhabilitation du visible, caractéristique de la période gothique. Les trois chapitres qui composent cette partie traitent ainsi de l'hégémonie du visible, de la définition de l'image, et du culte des images. C'est la notion d'image qui intéresse l'auteur, dont il explore le statut épistémologique et théologique (p. 73), et qu'il prend justement dans le double sens d'objet et de représentation, s'appuyant pour cela sur les doctrines développées par les théologiens scolastiques qui, comme le démontre l'auteur, ne sont pas éloignées des pratiques de l'image.

L'image permettant une connaissance abstraite, elle peut en effet faire l'objet d'une même adoration que celle censée être dirigée vers la divinité qu'elle représente, en un glissement favorisé par le développement de la dévotion au corps eucharistique.

La deuxième partie (« L'imitation de la nature ») se déroule en quatre chapitres et traite sur un même plan le monde de l'art et celui des idées ; elle a pour objet l'esthétique gothique et l'essor du naturalisme. Fondée sur la revalorisation de la nature, la représentation gothique s'oppose complètement à l'image romane, en ce sens grégorienne, qui oscille entre refus du monde sensible et exaltation des réalités spirituelles. Débarrassés des leçons byzantines et de l'imitation des antiques, les artistes gothiques trouvent le beau dans la nature créée par Dieu, qu'ils s'efforcent d'imiter. C'est cette attention à l'apparence des choses qui leur permet d'en rendre la nature la plus profonde (p. 128 et *sq.*), de jouer bientôt sur l'articulation entre le corporel et le spirituel : l'attention à la sensualité des corps, aux éléments végétaux, au vêtement, en sont des marques caractéristiques et sanctionnent, même si l'imitation procède d'une fonction esthétique, la capacité de l'image à figurer le spirituel au moyen du corporel.

La troisième partie (« L'univers iconographique ») s'attache à décrire et à analyser les transformations du système iconographique entre 1150 et 1250 environ, avec une attention particulière à l'évolution des représentations du Christ (notamment la Crucifixion) et de la Vierge (dans ses relations avec l'Enfant qu'elle tient dans ses bras), deux images de culte, et l'analyse de thèmes courants : cycle de l'enfance du Christ, crucifix et crucifixion, Passion, iconographie des saints, Jugement dernier, anges, cycles des vices et vertus, etc. Cela permet à l'auteur de marquer le recentrement du système iconographique autour de la figure de la Vierge.

Les éventuelles critiques de détail ne doivent pas masquer ce qui fait la force de ce volume : le travail de J. Wirth constitue un véritable discours sur la méthode en histoire de l'art médiéval, et interroge les pratiques de l'historien ; à ce sujet, il convient de relever deux points majeurs. En premier lieu, le souci

extrême de la chronologie, qu'un précédent ouvrage avait cherché à thématiser de manière systématique². Le métier de l'historien de l'art exige en effet une connaissance parfaite des œuvres et requiert la capacité de les localiser avec précision dans le contexte géographique et chronologique de leur création. Ce n'est qu'une fois cette condition satisfaite qu'il devient possible de conduire une interprétation. On notera ensuite la remise en cause d'une lecture iconographique qui assigne à des formes, des combinaisons de formes ou des thèmes, une signification univoque. L'auteur démonte avec brio les mécanismes qui sont à l'œuvre dans la fabrication de l'image, comme dans l'élaboration de la pensée. Ceci est rendu possible grâce à une connaissance aigüe de la philosophie scolastique (où la présence de la *Summa* de Thomas d'Aquin se fait décisive) et la parfaite maîtrise des textes contemporains des images, qui ouvrent dès lors sur une compréhension pleine des phénomènes et permettent d'éviter l'écueil d'un éclairage « illustratif » des œuvres par les sources textuelles. En d'autres termes, il s'agit d'une invitation optimiste, à l'image de la période gothique, à travailler ensemble la raison des textes et des images. C'est là sans doute l'une des grandes leçons de l'ouvrage.

PIERRE ALAIN MARIAUX

1 - Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

2 - Jean WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.

Naïma Ghermani

Le prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 349 p.-XXXII p. de pl.

L'histoire culturelle du politique est un programme d'investigation en plein développement des deux côtés du Rhin, mais c'est pour l'instant surtout en France qu'il a su se nourrir des enseignements de l'histoire de l'art et de l'étude iconographique. En ce sens, le travail de Naïma Ghermani, qui porte sur le Saint-

Empire au XVI^e siècle, est exemplaire : par sa représentativité d'abord, en illustrant un terrain d'étude où peuvent se rejoindre et s'enrichir deux historiographies trop souvent ignorantes l'une de l'autre ; par sa féconde originalité ensuite, en proposant aux spécialistes allemands du XVI^e siècle un point de vue qui renouvelle leurs perspectives. Il s'agit en effet d'élever le portrait du prince au rang de source majeure pour comprendre comment le pouvoir princier se conçoit, comment il construit sa légitimité et la donne à voir – usant pour ce faire de schémas qui ne sont étrangers ni aux traités théoriques du temps, ni à la pratique du pouvoir, mais qui ne leur sont pas non plus totalement réductibles, et encore moins subordonnés.

Sous cet angle, étudier les princes d'Empire n'est pas seulement choisir d'enrichir la palette des cas jusqu'à présent traités par ce type d'approche – réservé surtout aux « grandes » monarchies ou à la papauté. C'est également se donner les moyens d'aller au cœur du problème : comment mieux saisir la manière dont le pouvoir travaille sur lui-même au travers des portraits qu'en étudiant ces princes dont le pouvoir, justement, est marqué par l'ambiguïté de sa gestation ? Ils sont princes, mais ils ne sont pas souverains – l'Empire, auquel ils participent par les Diètes, les institutions impériales, les liens nombreux de la parentèle princière, et l'Empereur, leur suzerain, en droit leur monarque, mais leur élu, et régulièrement leur ennemi, posent autant de bornes à leur puissance que continuent d'en élever la médiocre taille de leurs territoires et les prérogatives conservées par leurs sujets. Princes chrétiens, ils doivent au XVI^e siècle résoudre la division religieuse que l'ordre juridique de l'Empire cherche lui aussi à transformer en coexistence durable, sinon légitime. Au XVI^e siècle se renforcent donc à la fois l'inscription dans un Empire dont l'institutionnalisation progresse et l'autonomisation des principautés territoriales – comme la Saxe protestante et la Bavière catholique, deux parmi les plus grandes de ces principautés que N. Ghermani place au centre de ses analyses.

L'ouvrage fait dialoguer le genre des miroirs des princes, l'explosion des travaux généalogiques ou celle des oraisons funèbres, et les caractères du portrait princier afin d'établir très précisément le sens et l'évolution de